

# De espectador crítico a compositor de imágenes

Experiencias de lectura-escritura audiovisual en las prácticas de *found footage*

## ► Escribe **Melissa Mutchinick**

Licenciada en Comunicación Audiovisual, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Docente de las cátedras Análisis y Crítica y Teorías del Audiovisual de la Licenciatura en Artes Audiovisuales, FBA-UNLP. Integrante de equipos de investigación en la Universidad Nacional de La Plata y en la Universidad Nacional de Córdoba.

*Veo el vacío y detrás de él están las imágenes  
y detrás de las imágenes estamos nosotros  
y detrás de nosotros las sombras de otras  
imágenes.*  
Udo Jacobsen<sup>1</sup>

Las prácticas de *found footage* –películas realizadas con material preexistente, imágenes que conforman el acervo audiovisual del siglo XX y XXI–, datan de unos cuantos años, aunque su denominación como tal sea más bien nueva. Desde los años veinte, los soviéticos dedicaban especial atención al montaje de archivos filmográficos, conocidos como remontajes; entre ellos, se destaca la trilogía sobre la historia de Rusia realizada por Esfir Shub, antigua colaboradora de Dziga Vertov en el cine-ojo. Los tres films que la componen están enteramente realizados con material de archivo: *Padenie dinastii Romanovykh* (*La caída de los Romanov*, 1927), *Velikij Put'* (*La gran ruta o El gran camino*, 1927) y *Rossija Nikolaja II i Lev Tolstoi* (*La Rusia de Nicolás II y Tolstoi*, 1928). También el film Håxan (*La brujería a través de los tiempos*, 1922), escrito y dirigido por Benjamin Christensen entre 1919 y 1921, reconstruye la historia del misticismo y la hechicería en una mezcla de documental y ficción dramática en la que combina una variedad de imágenes propias y de archivo, no sólo filmográficas sino también pictóricas, dibujos, fotografías, etcétera.

Podemos encontrar otros ejemplos en las películas de fines de los años cincuenta de Bruce Con-

---

<sup>1</sup> Udo Jacobsen, *La vida nos estremece. A propósito de Jay Rosenblatt*, 2011.

ner, en la serie *Histoire(s) du cinéma (Historia(s) del cine*, 1988–1998) de Jean-Luc Godard o en los documentales de Harun Farocki, Chris Marker y Alain Resnais, por citar sólo algunos de una larga lista.

Extendidas a casi todo el mundo, lo que se destaca en estas prácticas, que alcanzan gran diversidad y heterogeneidad, es la recuperación y la apropiación de las imágenes en función de su resignificación, que produce nuevos sentidos y lecturas alternativas. No tienen *a priori* una pretensión determinada, sino que se utilizan tanto en un sentido de crítica y resistencia ante una cultura del espectáculo (según las coordenadas dictadas por Guy Debord sobre el *détournement* o el desvío de sentido, concepto que surge dentro del movimiento situacionista y que hace referencia al procedimiento de tomar un objeto o mensaje creado por el capitalismo y distorsionar su significado y uso original para producir un efecto crítico), como de revisión casi nostálgica por aquellas imágenes del pasado. Por otro lado, también toman a las imágenes por lo que ellas son en sí, es decir, por su propio carácter de imagen.

Según Santos Zunzunegui, si algo caracteriza a esta práctica "es su alta complejidad y las distintas formas que ha ido construyendo para interpelar al espectador".<sup>2</sup> Se traza, de este modo, un juego de doble faz en el que las intenciones por dismantelar el sentido implícito u oculto de las imágenes apropiadas dismantelan al mismo tiempo las prácticas espectatoriales que conforman la historia del cine. Por un lado, evidencian los impulsos voyeuristas desde sus orígenes, poniendo en tensión la idea de un espectador clásico inocente. Por el otro, desprenden el carácter *fascinatório* que despierta el cine desde

las primeras proyecciones de fines del siglo XIX hasta las prácticas de visión actuales: el placer que ejerce en el espectador el propio mirar, el ver desfilar sobre la pantalla (en sus variadas formas y formatos) imágenes que no cesan de envolvernos en una mezcla de emoción y curiosidad que nos induce a ir más allá de ellas, a tratar de aprehenderlas y comprenderlas en su propio funcionamiento.

En este mismo sentido lo entiende Diego Trerotola, cuando marca la fuerte tendencia del director de *found footage* "a imprimir su mirada al material ajeno [...] guiado por la fascinación o la aversión por ese material, pero siempre poniendo en crisis, cuando no directamente contradiciendo, su uso, su forma y/o su contenido originales".<sup>3</sup> Podemos arriesgar, entonces, que lo que aúna y se pone de manifiesto por sobre todo en estas experiencias es el hecho de evidenciar la mirada, de traer a primer plano el ojo del espectador que, ahora, devuelve su propio mirar con las mismas imágenes con que se constituyó.

Es también bajo la formulación "películas de montaje" que, según Eugeni Bonet, se designa a estos films en la lengua latina.<sup>4</sup> Nos interesa rescatarla aquí a fin de destacar el doble proceso que está implícito en la idea de montaje, es decir, como un procedimiento que supone en efecto el desmontaje, la disociación previa de lo que construye. Este proceso implicaría, por tanto, dos fases: una analítica, en la cual se disgrega y se descompone el material original, y otra organizativa o constructiva, en la que las piezas se colocan en una nueva disposición. Entendemos que en lo que Bonet llama *desmontaje documental* se activa la figura del espectador crítico, que intenta ir más de allá de lo que estas imágenes dan a ver. Del mismo modo que, como marca Georges

<sup>2</sup> En este comentario, Zunzunegui se refiere al libro *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*, de Antonio Weinrichter (2009). Plantea también que "el volumen de Weinrichter es la aproximación más comprensiva que el lector en lengua castellana tiene a su disposición sobre el *found footage* y presenta la virtud adicional de mostrar la contaminación entre los territorios de la ficción, el documental y el cine de vanguardia [...]". Ver: Santos Zunzunegui, "Imagen y transformación", 2009.

<sup>3</sup> Diego Trerotola, "Post-cine", en Leandro Listorti y Diego Trerotola (comps.), *Cine encontrado*, 2010, pp. 51–52.

<sup>4</sup> Eugeni Bonet, "Desmontaje documental", en Leandro Listorti y Diego Trerotola (comps.), *op. cit.*, 2010.



Didi-Huberman, se desarma un reloj a fin de estudiar cada una de las piezas que compone su mecanismo.<sup>5</sup>

En este acto, el espectador desmonta la imagen para revelar su sentido oculto. Es desnaturalizándola, diseccionándola mediante diversas intervenciones: ralenti, detenimiento (congelamiento), sobreimpresión, imagen dividida, multiplicada, incrustada, deformaciones ópticas y cromáticas, repetición, etc., como pone a accionar su mirada. Desmontar para luego montar, deconstruir para reconstruir –inevitable relación con la idea del montaje soviético (y la noción del constructivismo ruso en general). De allí que Bonet plantee que la distinción entre estas prácticas de otras más *trilladas* (como el documental de compilación), radica justamente en los criterios de subjetividad que componen, es decir, "posicionamiento crítico, interpelación de los modos de representación y de la semiosis única de las imágenes, independientemente de su extracción en lo real o lo ficticio, lo privado o lo efímero, etcétera".<sup>6</sup>

A partir de ciertos experimentos de impresión óptica o de desmantelamiento del material original, algunos directores de *found footage* proponen una lectura diferente de aquellas escenas que hemos visto decenas de veces. Reveemos así, en una duración insostenible, la película *Psycho* (Psicosis, 1960), de Alfred Hitchcock, en *24 Hour Psycho* (1993), de Douglas Gordon, en la que el film se ralentiza al extremo llevándolo a una duración de veinticuatro horas, como bien lo indica su título; o *The birds* (Los pájaros, 1963), pero sin los pájaros, en *Give Us Today Our Daily Terror* (2008), de Martijn Hendriks, en la que el artista holandés se dedicó a borrar, cuadro por cuadro, todos los pájaros del film, recuperando de algún modo el gesto de Gordon. O bien, desde otra perspectiva, observa-

mos a Martin Arnold, en *Pièce touchée* (1989), tomar una pequeña escena, no más que unos pocos minutos, de una acción típica e intrascendente del cine de Hollywood: un hombre que entra a su casa y saluda a su mujer, y, mediante un meticuloso proceso de montaje-desmontaje (donde avanza dos fotogramas y retrocede uno), descomponerla y dilatarla resaltando cada uno de los gestos de ambos personajes hasta transformar esta simple acción en algo completamente siniestro. Con respecto a esta película, Arnold confiesa:

Probablemente también sentí que es interesante observar aquellas cosas que (equivocadamente) pensamos haber visto un millón de veces. El esposo llegando a casa y la esposa esperándolo, son imágenes familiares para todos, especialmente porque ese escenario es usado en todo tipo de cine convencional.<sup>7</sup>

Podemos mencionar también *La progresión de las catástrofes* (2004), donde el rosarino Gustavo Galuppo disecciona la escena del beso de Maureen O'Hara y John Wayne, extrapolada del film de John Ford, *The Quiet Man* (El hombre quieto, 1952), y la repite una y otra vez a lo largo del video, pero siempre modificada. En esta línea, en la que se recuperan películas, situaciones o personajes de Hollywood, también se encuentran Peter Tscherkassky y Matthias Müller. Este último declara que intenta producir una corriente alternativa entre el público y su propia forma personal de mirar. Se activa, de este modo, la idea de una memoria de espectador donde aquellas imágenes que dejaron marcas, huellas, son hoy recuperadas por estos mismos espectadores bajo la urgencia de devolverlas, resaltando en ellas aquello que esconden,

<sup>5</sup> En el libro *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (2008), Georges Didi-Huberman estudia la idea del conocimiento por el montaje, según los planteos de Walter Benjamin, y el modo en que la imagen *desmonta* la historia.

<sup>6</sup> Eugeni Bonet, *op. cit.*, 2010, p. 49.

<sup>7</sup> Entrevista realizada por Scott Macdonald a Martin Arnold. Ver: Scott Macdonald, "A Critical Cinema III: Interviews with Independent Filmmakers", 1998, pp. 347-362. Esta cita corresponde a la traducción de algunos fragmentos, realizada por Pierre Emile Vandoorne a partir de la versión disponible en línea en la página de Martin Arnold. Para los fragmentos de la versión traducida, ver: Pierre Emile Vandoorne "En el inconsciente de los planos", 2009 [En línea] <http://visionesmetaforicas.blogspot.com/2009/04/en-el-inconsciente-de-los-planos.html>

revelando las intenciones implícitas que, a lo largo del tiempo, fueron tomando forma en su imaginario hasta poder ser identificadas. Imágenes que forman parte de un inconsciente al mismo tiempo colectivo e individual, que conforman la mirada de una época o el sentir de una generación, y que se individualizan cuando un sujeto las toma para componer con ellas su propio mirar.

Es lícito traer a colación aquí una pequeña historia que relata Galuppo respecto de la mencionada escena que toma de Ford. Particularmente conmovido por el momento del beso de Maureen O'Hara y John Wayne, Galuppo descubre, no sin sorpresa, y tiempo después mientras revé la película *ET* (1982), de Steven Spielberg, que es precisamente esa escena la que el pequeño extraterrestre mira fascinado por televisión mientras sostiene una conexión telepática con el niño que se encuentra en la escuela.<sup>8</sup> La peculiar anécdota ilustra de modo fehaciente la idea de una memoria de espectador a la vez íntima y colectiva. Quienes hemos visto en nuestra infancia *ET* podemos comprender por qué de pronto dicha escena conmovió a Galuppo, al punto de reutilizarla en su composición sin más motivos que un latir. El texto de William C. Wees, "El aura ambigua de las estrellas de Hollywood en las películas vanguardistas de *found-footage*", comienza con el siguiente epígrafe de Mark Rappaport: "Mi excusa en una corte sería que estas imágenes nos han corrompido y que ahora es nuestro turno de hacer lo mismo con ellas".<sup>9</sup> Pues es justamente corrompiéndolas como hacen visible aquello que esconden o que en un principio no muestran, es decir, descomponiendo, desarmando, deformando.

Finalmente, es preciso hacer una breve alusión al uso de imágenes de películas caseras, o *home mo-*

*viés*, en las experiencias de *found footage*. Debemos considerar, en principio, que los espectadores originarios no son otros que quienes las protagonizan, sea que estén delante de la cámara u ocultos detrás de ella, tal vez manipulándolas; o en todo caso, allegados que hacen a su entorno más íntimo. Ahora, ¿qué ocurre cuando estas imágenes trascienden el ámbito intimista-familiar? ¿Qué devela el autor en el gesto de hacer visible esa memoria hecha de imágenes que conforman su historia personal? ¿Qué efectos produce en el espectador ajeno? Aquí se podrían trazar ciertos lazos con un cine autobiográfico, en el que "la idea, vaga pero firme, que surge es *lo íntimo* (lo personal, lo privado)",<sup>10</sup> y donde la búsqueda se mueve, esencialmente, por develar una identidad personal, por circunscribir, a partir de su propia experiencia, la pregunta del "¿quién soy?", participando así del movimiento muy general de subjetivación que tuvo lugar en el siglo XIX.<sup>11</sup>

Sin embargo, en el momento en que se produce un desplazamiento del ámbito privado hacia una experiencia, si se quiere, artística, estas imágenes trascienden su carácter referencial alcanzando un reconocimiento colectivo, donde el espectador ajeno se reconoce a sí mismo (aunque en nada puedan parecerse esos personajes o ese espacio). Esa niña-niño que corre en un parque, o baila, o sonríe a cámara plasmando allí el afecto por quien se encuentra detrás, podría ser cualquiera de nosotros, nuestros hijos, nuestros recuerdos hechos imagen. Entonces, la pregunta del "¿quién soy?" nos interroga a nosotros, espectadores de una memoria ajena que nos interpela, y en la que vemos desfilar nuestras propias imágenes. Sin duda, merecería un estudio más profundo, que excede a los fines de este escrito, pero no queríamos


<sup>8</sup> Gustavo Galuppo, "Delitos flagrantes. Itinerarios de un saqueador de imágenes", en Leandro Listorti y Diego Trerotola (comps.), *op. cit.*, 2010, pp. 93-94.

<sup>9</sup> Texto original: William C. Wees, "The Ambiguous Aura of Hollywood Stars in Avant-Garde Found-Footage Films", en *Cinema Journal*, Vol. 41, N° 2, 2002.

<sup>10</sup> Raymond Bellour, *Entre-imágenes*, 2009, p. 285.

<sup>11</sup> Raymond Bellour, *op. cit.*, 2009, p. 286.



dejar de esbozar aquí algunos interrogantes que enlazan a su vez estas prácticas con el cine de ensayo, la autorreferencialidad, la idea de una escritura cinematográfica y la posibilidad de la imagen de constituir memoria(s). 

09/2009/05/imagen\_y\_transformacion\_santos.php [Consulta: 30 de abril de 2012].

### Bibliografía

- BELLOUR, Raymond: *Entre-imágenes*, Buenos Aires, Colihue-MEACVAD, 2009.
- BONET, Eugeni: "Desmontaje documental", en LISTORTI, Leandro y TREROTOLA, Diego (comps.): *Cine encontrado. ¿Qué es y a dónde va el found footage?*, Buenos Aires, BAFICI, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges: *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008.
- GALUPPO, Gustavo: "Delitos flagrantes. Itinerarios de un saqueador de imágenes", en LISTORTI, Leandro y TREROTOLA, Diego (comps.): *Cine encontrado. ¿Qué es y a dónde va el found footage?*, Buenos Aires, BAFICI, 2010.
- \_\_\_\_\_. "El estado de las cosas", en AA.VV.: *Videoperfiles 01. Apuntes sobre 4 videastas argentinas*, Rosario, Ciudad Gótica, 2007.
- JACOBSEN, Udo: *La vida nos estremece. A propósito de Jay Rosenblatt*, Valparaíso-Valdivia, Fuera de Campo / Festival Internacional de Cine de Valdivia, 2011.
- TREROTOLA, Diego: "Post-cine" en LISTORTI, Leandro y TREROTOLA, Diego (comps.): *Cine encontrado. ¿Qué es y a dónde va el found footage?*, Buenos Aires, BAFICI, 2010.
- WEES, William C.: "El aura ambigua de las estrellas de Hollywood en las películas vanguardistas de Found-Footage", *Archivos de la filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*, N° 30, octubre 1998.

### Fuentes de Internet

- VANDOORNE, Pierre Emile: "Found-footage y el aura ambigua de Hollywood", en *Visiones metafóricas. Cine, Arte, Nuevas medias*, mayo de 2009. [En línea] <http://visionesmetaforicas.blogspot.com/2009/05/found-footage-y-al-aura-ambigua-de.html> [Consulta: 30 de abril de 2012].
- \_\_\_\_\_. "En el inconsciente de los planos", en *Visiones metafóricas. Cine, Arte, Nuevas medias*, abril de 2009. [En línea] <http://visionesmetaforicas.blogspot.com/2009/04/en-el-inconsciente-de-los-planos.html> [Consulta: 30 de abril de 2012].
- ZUNZUNEGUI, Santos: "Imagen y transformación", en *salonKritik*, mayo de 2009. [En línea] <http://salonkritik.net/08->